

Cartaphilus 7-8 (2010), 90-100

Revista de Investigación y Crítica Estética. ISSN:1887-5238

«LA LLAMADA»:

REESCRITURA VALENTIANA DEL GÉNERO DE LAS ALBAS

La poesía de José Ángel Valente es un claro ejemplo del recurso a la intertextualidad, puesto que retoma tradiciones poemáticas, como el género de las albas, para construir su propia poética y desplegar una serie de figuras retóricas que muestran la crisis de la palabra poética en el discurso literario.

De esta manera, “La llamada” retoma las albas de la lírica provenzal y de la lírica tradicional castellana para denunciar la lucha del poeta con la imposibilidad de desentrañar el nombre de las cosas. Así, el orensano se inspira en el pasaje bíblico de la lucha entre Jacob y el ángel, motivo que pintó Gauguin en su cuadro “Visión después del sermón”, y que será *leit motiv* en la poesía de Valente; que, además, encierra una firma escondida, tal y como procedía su amigo Tàpies en sus cuadros con la T. La J de Jacob y José; como también, la A de ángel. Obviamente, estas tradiciones se combinan con una estética propia de la poesía de la experiencia y con la que Valente se enmarca en unas coordenadas históricas y poéticas.

Así, en “La llamada” de *Poemas a Lázaro* (1955-1960), la conciencia urbana valentiana escribe una alegoría metapoética que ironiza sobre una urbanidad de metafísica resacosa como variante del episodio bíblico de la lucha de Jacob con el ángel.¹ Este tema bíblico de

gran importancia para la poética valentiana se reescribe en nueve composiciones de *Poemas a Lázaro*: “El muro”,² “La última palabra”,³ “La llamada”,⁴ “El descuidado”,⁵ “El sueño”,⁶ “El odio”,⁷ “Pero no más allá”,⁸ “El sapo”⁹ y “El resucitado”.¹⁰ La similitud entre alegoría e ironía, que se ha venido observando a lo largo de estas páginas, no simplemente resulta una estrategia poética para zafarse de las apreturas de la censura en relación a temas políticos o para criticar conductas sociales hipócritas, sino también para hacer más accesibles complejas cuestiones de poética que fueron objeto de fascinación para Valente. En este último caso, se podría pensar en un dominio de la alegoría sobre la ironía, pero la conexión de la cojera de Jacob, ya en el pasaje bíblico, con la noción de caída de la ironía, que permite el despertar del engaño con una actitud desconfiada, por parte del poeta, hacia los simulacros semánticos del lenguaje, hace entroncar la

poco entendida entre nosotros) del arte: la restauración de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad *histórica* de dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”. En “Ideología y lenguaje”, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1971, pp. 53-54.

² Valente, José Ángel, *Obra poética 1. Punto cero* (1953-1976), Madrid, Alianza, 1999, p. 76.

³ *Ibidem*, pp. 85-86.

⁴ *Ibidem*, pp. 88-89.

⁵ *Ibidem*, pp. 90-91.

⁶ *Ibidem*, pp. 99-100.

⁷ *Ibidem*, pp. 101-102.

⁸ *Ibidem*, pp. 111-112.

⁹ *Ibidem*, p. 125.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 127-128.

¹ En torno a esta cuestión, propone Valente: “La corrupción del lenguaje público, del discurso institucional, falsifica todo el lenguaje. Sólo la palabra poética, que por el hecho de ser creadora lleva en su raíz la denuncia, restituye al lenguaje su verdad. He ahí uno de los ejes centrales de la función social (tan debatida y tan

alegoría del ángel con una conciencia desengañadamente irónica. Y no sólo esto, pues también se debe observar la conexión de la lítotes con el silencio del ángel,¹¹ cuando éste se niega a decir su nombre reprochando a Jacob su curiosidad. Recuérdese que el silencio,¹² como expresión extrema de la lítotes, también se relaciona con la reescritura valentiana del tópico de la inefabilidad del lenguaje o de la cortedad del decir, y, por todo esto, se debe matizar, que ironizar es ante todo reescribir y subvertir el engaño lingüístico de la alegoría en el proceso de lectura e interpretación para restablecer la verdad del sistema textual filo-

lógico, retórico y poético. En esta dirección, debe entenderse este poema:¹³

La llamada

Temprano, en la mañana, la llamada.
Tal vez es el teléfono que avisa
y me levanto a ciegas,
tentando el despertar sin ver su rostro.

Tropiezo en los residuos de la víspera,
cuanto hay de ayer en hoy me sale al paso,
y con torpeza y sumisión recojo
la llamada en el alba, tan temprana.

«Quién es, quién, quién.»

Silencio.

Alguien dice mi nombre y calla luego.
El despertar se rompe en nueva sombra.
«Quién, quién -repito-, quién tan pronto.»

En mil pedazos salta la mañana.

Desde el umbral me llega, tibia y sola,
la voz de la mujer envuelta en sueño,
caída aún en la última caricia
(«quién era, quién, quién era...»).

Se deshacen

lentamente la luz y las palabras,
la voz de la mujer resbala lejos,
muy lejos, más allá
que la otra voz -allá- de la llamada.¹⁴

¹¹ En este sentido, sobre las implicaciones de escucha que entraña el silencio del ángel, comenta Antonio García Berrio: “La espera y la escucha de la voz por Valente hacia un más allá del límite concreto constituyen una constante desde sus primeros libros”. En “Valente: descensos antiguos a la memoria”, *Ínsula*, 1994, (570-571), p. 20.

Por su parte, escribe Julián Palley: “Como Jacob pregunta el nombre del Otro, y recibe el silencio por respuesta. La caída, el tema del *anéantissement* [abatimiento moral], va seguida de la desesperación”. En “El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente”, Rodríguez Fer, Claudio (coord.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 324-325.

Asimismo, expone Américo Ferrari: “Los poemas de Valente son interrogación y espera paciente del sentido, espera de «la respuesta que nadie pudo darle»”. En “El poema: ¿último animal visible de lo invisible?”, Ancet, Jacques (et al.), *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza, 1996, p. 24.

¹² Para el tema del silencio, véase: Hernández Salván, Marta, “Los límites del silencio en «Nadie» de José Ángel Valente”, *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2000, (11), pp. 49-60.

Sánchez Moreiras, Miriam, “Vacío y plenitud: el silencio poético entre la «lexis» y el «logos»”, *Voz y letra. Revista de Literatura*, 1999, 10 (2): 111-131, 20.

Amorós Molto, Amparo, “La retórica del silencio”, *Los Cuadernos del Norte*, 1982, 3 (16): 18-27, 7.

¹³ Para un comentario de “La llamada”, véase: López Castro, Armando, *Lectura de José Ángel Valente*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León; Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, pp. 29-30.

También, véase: Romano, Marcela, “Un vídeo sobre José Ángel Valente: claves para otra antología”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 2001, (26): pp. 233-234.

¹⁴ *Ob. cit.*, pp. 88-89.

Por suceder la acción de la lucha bíblica con el ángel al alba, tras una noche entera de combate, “La llamada” puede ser interpretado como un poema que reescribe el género de las albas que tan prolijo fue en la poesía provenzal, incluso, se puede pensar en una escena postcoital que recupera la faceta más erótica de las albas con la aparición de una voz femenina hacia el final del poema.¹⁵ La primera estrofa de la composición recrea una escena cotidiana en la que una inoportuna llamada telefónica obliga al poeta a buscar el teléfono todavía medio dormido y a levantarse a tientas por la casa, pues la luz del alba ciega sus adormilados ojos. Esta ceguera remolona alude a la noche bíblica de lucha entre Jacob y el ángel antes de que llegase el despertar del alba y a la imposibilidad de ver algo cuando se pasa de las sombras a la luz. En este sentido,

¹⁵ En general, el tema del alba ha sido notablemente advertido por la crítica valentiana. De esta manera, véase: Domínguez Rey, Antonio, “La poética de J. A. Valente: «Mandorla»”, *ob. cit.*, p. 150.

Domínguez Rey, Antonio, “Tres lecciones de tinieblas”, *Limos del verbo [José Ángel Valente]*, Madrid, Verbum, 2002, p. 71.

Domínguez Rey, Antonio, “Un canto agónico”, *ibidem*, p. 159.

Ancet, Jacques, “La voz y el dolor”, *Ínsula*, 1994, (570-571), pp. 18-19.

Agamben, Giorgio, “No amanece el cantor”, *ibidem*, p. 54.

Cuesta Abad, José Manuel, “La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)”, Hernández Fernández, Teresa (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 61.

Palley, Julian, “José Ángel Valente, poeta de la inminencia”, Rodríguez Fer, Claudio (ed.), *Material Valente*, Madrid, Júcar, 1994, p. 49 y pp. 53-54.

Terry, Arthur, “José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura”, *ibidem*, pp. 130-131.

Olivia Jiménez, José, “Lucha, duda y fe en la palabra poética”, *ob. cit.*, p. 125.

Martín Gaité, Carmen, “Un espacio para el silencio («Sobre Al dios del lugar»)”, *ibidem*, p. 232: “La palabra para Valente es [...] aventura del alba que participa tanto de la luz que comienza como de la sombra que retrocede”.

escribe Valente en una interesante nota a pie de página sobre la ceguera:

Por supuesto, se llega al ver desde una inmersión en el no ver. Se llega así, al punto cero, al punto oscuro que ha de ser iluminado por la ceguera. La ceguera es la mirada del vidente, del que realmente ve. Teoría del no ver.¹⁶

Y, en otro de sus ensayos, vuelve a incidir sobre este tema:

La mirada o la visión, en suma, se disuelven en la luz. Éxtasis, disolución de los visibles (corporales, imaginarios, intelectuales): tiniebla, es decir, plenitud absoluta del oscuro rayo de la luz.¹⁷

Desde luego, la relación del ver y el no-ver con la dialéctica entre luces y sombras, es más que evidente en la variante valentiana del tema genesiaco y con la que el orensano juega a sus anchas, recordando unas palabras de Lezama Lima, en su ensayo *Sobre la operación de las palabras sustanciales*.¹⁸

1. LA VARIANTE BÍBLICA DE LAS ALBAS: EL COMBATE CON EL ÁNGEL.

Tras esta ceguera que tienta el despertar porque los ojos del poeta no pueden ver nada con tanta luz al estar acostumbrados a la oscuridad, Valente camina con torpeza tropezándose con todo para evocar al lector la cojera que el ángel provoca a Jacob con un golpe letal en la pierna que le obliga a arrodillarse y a observar la faz del ángel con sumisión, como Valente al tropezar con algún bulto insalvable que le hace recoger esta indiscreta llamada matutina tirado por el suelo.¹⁹ En este ambiente bastan-

¹⁶ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, “El ojo de agua”, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 81 (nota 5).

¹⁷ “Ensayo sobre Miguel de Molinos”, *ibidem*, p. 96.

¹⁸ *Ibidem*, p. 64.

¹⁹ Para el tema de la visión y la ceguera en Valente, véase: Ancet, Jacques, “El ver y el no ver:

te cómico, con alguien tropezándose continuamente mientras se despereza, Valente pregunta quién es y no le contesta nadie, como en el pasaje bíblico, cuando Jacob le pregunta al ángel su nombre y éste no se lo da. La única contestación que recibe Valente es alguien pronunciando su nombre, como sucede en el capítulo 32 del *Génesis*, cuando el ángel le pregunta a Jacob su nombre y, tras dárselo, el ángel se lo cambia por el de Israel, por lo que Jacob sólo escucha su propio nombre en boca de un extraño del que nunca sabrá cómo se llama. Ante la imposibilidad de robarle una palabra a la extraña voz de la llamada, la luz del alba se torna en la oscuridad de la noche y Valente deja de estar cegado por la luz del despertar y sus perezosos ojos vuelven a ver en las sombras del sueño.²⁰ Así, escribe Valente

apuntes para una poética”, *ob. cit.*, pp. 143-157.

Cañas, Dionisio, *Poesía y percepción* (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente), Madrid, Hiperión, 1984.

Zambrano, María, “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”, *ob. cit.*, pp. 31-39.

Cañas, Dionisio, “La mirada nocturna”, *ibidem*, pp. 304-307.

González-Marín, Carmen, “Mandorla: Puerta, Quietud, Semilla”, *ibidem*, p. 222.

²⁰ Sobre la cuestión luz-sombra y en torno al tema del claroscuro poético valentiano desde una perspectiva pictórica, véase: Daydí-Tolson, Santiago, “Contrastes de luz y sombra como técnica de representación en la poesía de José Ángel Valente”, *ob. cit.*, pp. 33-43.

A este respecto, apunta Domínguez Rey: “El arte es [...] la dimensión oculta de lo real, tapiada por un exceso utilitario de vigencias sensitivas o racionales. Es lo otro de nosotros mismos. El reverso de todas las lecturas cotidianas.

»Ese espacio se perfila primeramente en los balbuceos del sentido [...] Cuanto suceda en este espacio dinámico y abierto (del claroscuro) [...] será, de por siempre, huella de lo real oculto”, “La voz en el vacío”, *ob. cit.*, p. 28.

Más adelante, escribe Domínguez Rey: “Las formas visibles arrostran en su manifestación el latido oculto de una sombra”, “Tres lecciones de tinieblas”, *ibidem*, pp. 63-64.

De nuevo, Domínguez Rey: “Adquiere autenticidad la figura retórica de la sombra en cuanto subsuelo de la realidad, en el sentido que le con-

que «En mil pedazos salta la mañana» rompiéndose como un frágil espejo que se vuelve, así, en algo inútil, porque ya no puede refractar la luz. Entonces, la voz del ángel calla y la luz del alba, que apenas dejaba abrir los ojos al poeta, retorna a las sombras de la noche, mientras que el poeta queda en el silencio del ángel que se niega a decir su nombre y cuelga el teléfono. Así, parece que el poeta habla solo en esta comunicación telefónica donde el decir y el callar juegan al ratón y al gato. Con esta alegoría del ángel, Valente quiere decir que la palabra poética sólo es manifestación de una luz tan brillante que ciega antes de entrar en el círculo de las significaciones, porque la palabra poética, según el tópico de la cortedad del decir valentiano, encierra todas las significaciones posibles en una única forma que es imposible de leer de una sola vez y, por tanto, ciega con su visión simultánea de la totalidad semántica. Por esto, el ángel nunca revela su nombre, porque sólo desciende a Jacob para manifestarse. Según Valente, ésta es la cualidad del preaparecer de la palabra poética:

fiere E. Lévinas, o en el claroscuro barroco de C. Millot”, “Poesía gallega”, *ibidem*, p. 128.

También comenta Domínguez Rey a este respecto: “Interesa más el peso de la trasrealidad que su apariencia representada. Nace así un *principio alejandrino de reversión poética* en comparación con Arquímedes: toda imagen superpuesta en el fluido de la realidad experimenta un hundimiento sombrío en varias direcciones y desigual respecto de la representación lograda”. En “La retracción poética”, *ibidem*, p. 182.

Sobre esta dialéctica entre luz y sombra que permite el claroscuro valentiano, comenta Fernando García Lara: “Es en la incesante travesía [...] desde la luz a la sombra, donde todo lo que conviene al acto de creación tiene lugar [...] la disolución de contenidos y formas, la unificación de la forma, la desaparición de la diferencia, en fin”. En “Poética del juicio estético en José Ángel Valente”, *ob. cit.*, pp. 35-36.

También comenta Pere Gimferrer sobre el claroscuro valentiano: “La sequedad conceptista no excluye, en Valente, el relámpago, la súbita reverberación: apertura de abismos, descubrimiento de máscaras, transparencia y tiniebla del lenguaje”. En “Trayectoria de José Ángel Valente”, *ob. cit.*, p. 42.

El *Vor-Schein* es en Bloch la noción de base de una estética del preaparecer. Lo que aún no ha llegado a ser se manifiesta en la obra de arte como algo que se busca a sí mismo, que aparece o se aparece antes que su significación. El *Vor-Schein* es para Bloch el modo de ser que despierta la conciencia utópica [...]

»Despertar de la conciencia utópica, ese preaparecer opera, realmente, un despertar: el despertar, que pertenece tanto a la luz que comienza como a la sombra que retrocede [...]

»Así pues, el modo de esa preaparición es el despertar [...] lugar del combate con el ángel [...] Tal es la extraña aventura de la palabra poética, aventura del comienzo perpetuamente comenzado: aventura del alba.²¹

El despertar de la conciencia utópica que Valente identifica con la cojera de Jacob y con su torpe tropezar de “La llamada” no es otra cosa que el amargo caer en la cuenta de la ironía que la alegoría pretende dulcificar con un sueño de sombras ciegas que impiden observar la luz de la verdad. En el ámbito poético, Valente cae en la cuenta de que la palabra es ciega a sus propios errores y que sólo en la modalidad del error es capaz de vislumbrar una simultaneidad de significados que la sombra de la dicotomía ha ocultado en la torpeza de la disyunción de la significación. Por esto, más adelante escribe Valente:

El despertar, el alba: modo y lugar de lo que preaparece, de lo que es pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones. De la palabra poética, situada esencialmente en este preaparecer [...] habría que decir en primer término que es ininteligible. En ella, la significación sería, fundamentalmente, inminencia, ya que, de por su naturaleza, esa palabra, al tiempo que es dicha, ha de quedar siempre a punto de decir.²²

²¹ “Sobre la operación de las palabras sustanciales”, *ob. cit.*, pp. 63-64.

²² *Ibidem*, p. 65.

De esta manera, el ángel nunca dice su nombre, porque éste, según la lectura valentiana de la inefabilidad, encierra todos los nombres en una significación que no termina de sobrevenir, porque el lenguaje es incapaz de mostrar simultáneamente todas las significaciones de una palabra. Por esto, la palabra poética siempre queda a punto de decir, porque es una palabra grávida de significados que encierra el todo en la nada.²³ Así, la palabra de la poesía procura una manifestación instantánea del universo que se oculta en las sombras del lenguaje, y a la que sólo se puede acceder desde la modalidad del error dicotómico de la significación.²⁴ Este proceso resulta similar al de aquellos místicos que predicán a Dios en sus atributos, cuando éstos no son Dios, pero, de alguna manera, le significan en su infinitud, aunque Dios, como tal, siempre queda a punto de decir. Un ejemplo magnífico de esta alegoría de la lectura, pueden ser las dignidades de Raimundo Lulio,²⁵ las *sefirot* de la cábala²⁶ y los *ism* del sufismo.²⁷

2. LA FUGA VALENTIANA.

Sin embargo, Valente escribe la alegoría metapoética del ángel en este poema como punto de comparación que permita la reescritura del género de las albas. Valente compone la variación del tema bíblico como metáfora *in praesentia* que preludia la separación de los amantes con las primeras luces del alba. Esta

²³ En este sentido, acúdase a: Peinado Elliot, Carlos, “Disolución, Materia y nada”, *Unidad y trascendencia: estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002, pp. 411-427.

²⁴ Sobre esto, acúdase a: Kristeva, Julia, “Poesía y negatividad”, *Semiótica 2* [1969], Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 55-93.

²⁵ Para más detalles, véase: Cruz Hernández, Miguel, *El pensamiento de Ramon Llull*, Valencia, Castalia, 1977.

²⁶ A este respecto, véase: Scholem, Gershom, *Desarrollo histórico e ideas básicas de la Cábala* [1988], Barcelona, Riopiedras, 1994.

²⁷ En este sentido, véase: Izutsu, Toshihiko, *Sufismo y taoísmo: estudio comparativo de conceptos filosóficos clave. Vol. 1. Ibn 'Arabi* [1983], Madrid, Siruela, 1997.

forma de composición se corresponde con el *canon cancrizans* de la fuga bachiana, según el cual, el mismo tema se toca en progresión y en regresión simultáneamente, demostrándose una maestría en la forma con dos variantes de un mismo tema que se contraponen.²⁸

Sin embargo, el canon recurrente²⁹ implica que una misma nota intermedia sonará al mismo tiempo en la ejecución de las dos variantes, y en la fuga valentiana esa sincronía se da en el silencio del ángel y en la ausencia de la mujer. Sin embargo, la soledad ciega del poeta y el irónico silencio del ángel, sólo son términos de comparación que rivalizan con la angustia de los amantes al separarse en la mañana tras toda una noche de lucha amorosa.³⁰ Por

²⁸ Sobre el tema de la fuga valentiana, véase: Domínguez Rey, Antonio, “La poética de J. A. Valente: «Mandorla»”, *ob. cit.*, p. 141 y p. 143: “La fuga del significado abierto por la brecha del sentido de la palabra repercute también sobre el significante de superficie”.

Domínguez Rey, Antonio, “Convergencia y divergencia: El espacio textual”, *ob. cit.*, p. 39: “El punto mínimo y máximo, compacto y denso, de una escritura invertida, en convergencia y divergencia aunadas”.

Domínguez Rey, Antonio, “Poesía gallega”, *ibidem*, p. 126-127: “Suspensión o fuga que [...] en el vacío de la huida se manifiesta, a su vez, la nada”.

Marcrí, Oreste, “Memoria y signos de la poesía de José Ángel Valente (Sobre «La memoria y los signos»”, *ob. cit.*, p. 188.

También resultaría interesante para una valoración filosófica de la fuga acudir a: Lasala, Malena, *Sócrates y el arte de la fuga*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

²⁹ Para un estudio del contrapunto, véase: Benítez Rojo, Antonio, “Un canon llamado cangrejo”, *La isla que se repite* [1989], Barcelona, Casiopea, 1998, pp. 263-268.

³⁰ El tema de la lucha o combate con el ángel, que se relaciona íntimamente con las nociones de alba, aurora y despertar; supone una importantísima alegoría metapoética en la poesía valentiana, cuya relevancia en el ideario del orense ha sido generalmente advertida por la crítica. De esta manera, comenta sobre este tema Domínguez Rey en relación con el tema del claroscuro: “Es la lucha germinal de la aurora y la noche, la luz incipiente y la penumbra

de la sombra que la engendra [...] «El ángel» bíblico de la lucha auroral —salida del sueño a la conciencia, como en la escultura famosa de A. Rodin, acariciada por R. M^a. Rilke”, “Tres lecciones de tinieblas”, *ob. cit.*, p. 71.

Para el concepto de lucha o combate en general, véase: Olivio Jiménez, José, “Lucha, duda y fe en la palabra poética”, *ob. cit.*, pp. 121-138.

Por su parte, escribe Marcrí Oreste: “*La memoria y los signos* empieza con un fragmento en prosa tomado de un «diario anónimo»: «Era necesario sumergirse en un combate oscuro contra la obstinación de lo noevidente para arrancar de las palabras un fragmento de forma, de significación o de sentido. A veces confundíamos la lucha o el propio esfuerzo con la realización o el hallazgo. Y entonces teníamos que recomenzar, quizás más despojados que nunca. Lo inmediato, aquello cuya vida teníamos que defender hasta la muerte, buscaba en nosotros su representación o su nombre. Pero para incorporarlo y asumirlo, nuestro tiempo era el de la tortuga que al final alcanza a Aquiles. Esta aparente imposibilidad es la razón y la pasión del arte.» Por lo tanto, la tensión se fija aquí entre combate y forma; lo «inmediato» es sin duda lo incondicional de la libertad contra una tradición tan maciza y aplastante, como putrefacta, la misma contra la cual el libro es una protesta total, a veces en los términos machadianos, gélidos y satíricos, de *Campos de Castilla* o de *Juan de Mairena*, o del Lucifer guilleniano”. “Dicho combate está señalado también en la citada solapa: «Hay, finalmente, en el presente libro, una meditación apasionada sobre la indócil materia de lo que se canta, sobre la lucha entre lo vivido y su representación, es decir, entre la memoria y los signos»”. En “Memoria y signos de la poesía de José Ángel Valente [Sobre *La memoria y los signos*]”, *ibidem*, p. 183 y p. 184 respectivamente.

También alude al ángel Carmen Martín Gaité en “Un espacio para el silencio [Sobre *Al dios del lugar*]”, *ibidem*, p. 232.

En este sentido, y en relación con el tema del yo, resulta muy importante el trabajo de Julián Palley titulado “El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente”, *ibidem*, pp. 312-330. Así, dice Palley: “En buena parte de la poesía de Valente, la metáfora que mejor revela el autor como hablante a la búsqueda del descubrimiento del yo es la de la lucha de Jacob con el ángel, aunque, como veremos, otras alusiones bíblicas al ángel aparecen o se incluyen en estos poemas” (p. 315).

esto, escribe Valente que la voz de la mujer resuena todavía más lejos que la extraña voz de la llamada, lo que transmite al lector una sensación de soledad muy realista a través de

Sobre este tema del ángel, elabora Paolo Valesio la hipótesis de la **firma escondida**: “A propósito de nombres: la palabra ángel que proporciona el título («El ángel») a uno de los poemas de *A modo de esperanza*, aparece en otros contextos de esta misma colección (véase Daydi-Tolson, *Voces y ecos en la poesía de J. A. Valente*, p. 50) [...] Ahora bien, no es arbitrario o inútil (más bien, es semióticamente pertinente) considerar la posibilidad de que esta palabra sea, entre otras cosas, una especie de firma escondida, con alusión al nombre del poeta: José Ángel Valente”, “El contorno de la ausencia (Reflexión sobre la poesía valentiana)”, *ob. cit.*, p. 226 (nota 16).

Efectivamente, y coincidiendo con Valesio, opino que Valente rubrica su obra con la reescritura del pasaje genesiaco en el que Jacob lucha con el ángel. Incluso, se podría ir un poco más allá de Valesio, incorporando la J de Jacob, que se identifica con el primer nombre del poeta (José), a esta firma escondida. De esta manera, Valente firmaría J A de acuerdo a las iniciales de Jacob y de Ángel.

Por otra parte, este procedimiento de rubricado también se observa en Tàpies, pintor y amigo de Valente, que incide una y otra vez en la T inicial de su apellido como tema artístico de sus cuadros.

También, véase la alusión al tema del ángel de Daydi-Tolson en “Contrastes de luz y sombra como técnica de representación en la poesía de José Ángel Valente”, *ob. cit.*, p. 35.

En esta dirección, también se debe acudir a: Palley, Julian, “José Ángel Valente, poeta de la inminencia”, *ibidem*, pp. 45-54. Así, escribe Palley: “Lo informe, o más bien el proceso de llegar-a-ser, toma el aspecto del ángel [...]”

»El ángel había sido un símbolo polisémico desde los primeros libros de *Punto cero*, pero en el fondo representaba el otro yo del hablante, con quien luchaba (recordando la lucha bíblica de Jacob y el ángel) en su intento de auto-conocimiento [...] Este ángel es «el señor de lo indistinto», imagen informe sólo vislumbrada «en el extremo límite»: sua aparición y desaparición, su ir y venir ocurren en una niebla difusa” (p. 46).

También se refiere a este tema del ángel Milagros Polo en “La prosa de Valente: hacia una estética del origen”, *ibidem*, pp. 196-197.

una alegoría que narra la historia de un desencuentro entre Jacob y el ángel que, irónicamente, metaforiza sobre la separación de los amantes al alba. Muy posiblemente, se trate de unos amantes eventuales que gozaron la aventura de una sola noche, pues él ni siquiera conoce el nombre de ella, como le ocurre a Jacob con el ángel. Y ella, al llegar la mañana, se va sin decir adiós, y el poeta recuerda su voz en la última caricia que se dieron antes de quedarse dormidos y con la que quizá se prometieron amor eterno. Esa caricia es el golpe que le da el ángel en el muslo a Jacob y con el que cae de rodillas al suelo dentro del episodio genesiaco. Por supuesto, la caída también es evocada por Valente en esta segunda variante del tema bíblico cuando escribe que la voz de la mujer permanecía «caída aún en la última caricia». Todo esto reafirma la conexión de Valente con la estética del barroco, incluso, con su técnica de composición, en este caso, la similitud con los cánones musicales del barroco resulta fascinante en un poeta de aparente minimalismo retórico,³¹ como es José Ángel Valente.

Obviamente, la poesía no puede ofrecer nunca la posibilidad efectiva de la sincronía que posee la música, porque el *tempo* poético no es tan elástico como el *tempo* musical.³² Sin

³¹ En este sentido, comenta Domínguez Rey: “La nueva poesía de J. Á. Valente es fragmentaria. Poética del fragmento, «minimal». Poética también del límite, fronteriza”, “Poema ameba”, *ob. cit.*, p. 156.

³² Sobre la influencia de la música en Valente, véase: Domínguez Rey, Antonio, “La retracción poética”, *ibidem*, p. 190 (Valente y la síncope musical).

Terry, Arthur, “José Ángel Valente y la palabra del origen”, *La idea del lenguaje en la poesía española: Crespo, Sánchez Robayna y Valente: conferencias inaugurales de la “Cátedra de Poesía e Estética José Ángel Valente”*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2002, p. 133.

López Castro, Armando, “Sobre los poemas «Poética» de José Ángel Valente”, *ob. cit.*, p. 117 (nota 14).

Arancibia, Martín, “Palabras y ritmos: el don de la lengua”, *Quimera*, 1984, (39-40): 83-86.

embargo, la poesía puede crear ensoñaciones que simulen la posibilidad de escuchar una fuga tan sólo con leer la partitura, ya que la capacidad mimética de la literatura puede, incluso, imitar las cualidades y formas de las otras artes.³³ Esto no sucede al contrario, pues recuérdese, por ejemplo, que Beethoven tuvo que recurrir a la palabra del coro para recrear con verosimilitud la *Oda a la alegría* de Schiller, cuando éste podría haber escrito, con la cadencia del *scherzo* inventado por Beethoven, sin que hubiese sonado una sola nota de música.

En este sentido, se puede pensar que, para Valente, la única semejanza entre la poesía y la música radica en el manejo del silencio. En ambas disciplinas, la disposición artística del silencio entraña una complejidad que sólo unos pocos elegidos solventan con creatividad. Así, un excelente músico del silencio, sin duda, es Mahler, además de ser un virtuoso compositor para los movimientos de arpa. En cambio, un magnífico poeta de silencios es San Juan de la Cruz, sobre todo, en el *Cántico espiritual*. Pero, Valente enfatiza por dos veces la importancia del silencio en «La llamada», porque es el mecanismo básico del contrapunteo en el canon del cangrejo.³⁴ Las fugas de Bach³⁵

siempre introducen el tema en regresión a contratiempo del tema en progresión y este efecto sincopado se consigue en música «desincronizando» el ritmo con un silencio que marca un contrapunto entre los dos temas que, recuérdese, son el mismo, sólo que tocado del derecho y del revés simultáneamente. De esta manera, el tema en progresión sonará como una nota tónica y el tema en regresión como una nota átona, y esta inadecuación permite la genialidad de la fuga. Según todo esto, gracias al silencio que descompensa el ritmo, pueden sonar a la vez las melodías sincopadas. Así, se debe observar que Valente introduce la síncope en su fuga a través del símbolo del umbral.³⁶

3. SIMBOLOGÍA DEL UMBRAL EN «LA LLAMADA».

Según Cirlot, el umbral es un símbolo de transición que marca la unión y separación del mundo profano y del mundo sagrado. Por esto, el umbral permite el contrapunto del tema sagrado de la alegoría del ángel con el tema profano de las albas, sin que se perciba ninguna desafinación.³⁷ Además de esto, el umbral

³³ Para esta cuestión, véase: Derrida, Jacques, «La farmacia de Platón», *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 124-140.

³⁴ Sobre la necesidad del contrapunto en Valente, escribe Ellen Engelson Marson: «En su constante aspiración a alcanzar el «punto cero» [...] Valente intuye [...] la probable imposibilidad de tal empresa. Esta posibilidad del inminente fracaso lo impulsa a lamentar, en un nivel metafórico, el «punto cero» opuesto [el contrapunto], el de la palabra inadecuada». En «Poesía y poética de José Ángel Valente», *ob. cit.*, p. 120.

³⁵ En este sentido, véase: Chailley, Jacques, cord., *L'art de la fugue / J.-S. Bach*, Paris, Alphonse Leduc, 1972.

Chailley, Jacques, *L'art de la fugue de J.-S. Bach: étude critique des sources, remise en ordre du plan, analyse de l'oeuvre*, Paris, Alphonse Leduc, 1971.

Dilthey, Wilhelm, *La gran música de Bach*, Madrid, Taurus, 1963.

Vega, Daniel S., *J.S.Bach y los sistemas contrapuntísticos: antología para el estudio del contrapunto*, Madrid (Fundación Juan March).

³⁶ En este sentido, escribe Carmen González-Marín: «La metáfora de la apertura: apertura es la creación de un espacio [...] y la apertura [...] va a ser para el lector también una metáfora [...] (de) las puertas, los umbrales, las aperturas dejan penetrar la posibilidad infinita de la revelación». En «Mandorla: Puerta, Quietud, Semilla», *ob. cit.*, pp. 221-222.

³⁷ En este sentido, observa Santiago Daydí-Tolson: «Descubrir en la obra total de este poeta [Valente] un aspecto estilístico que responde cabalmente a su voluntad sintetizadora, esto es, el empleo abundante de variadas técnicas de resonancia. Se ha de entender como tales diversos procedimientos expresivos que, aunque difieren bastante entre sí, comparten al menos una característica común: la capacidad de suscitar ecos y correspondencias múltiples dentro del texto literario mismo, o entre éste y sus varios posibles contextos». En «Los efectos de la

siempre aparece en situaciones de ambivalencia entre la vigilia y el ensueño, como símbolo de una dualidad nunca dicotómica, sino totalizante.³⁸ Así, el umbral se puede interpretar como vértice de inflexión del tema sagrado en regresión, al tema profano en progresión, porque Valente, a diferencia de Bach, comienza su fuga con la melodía regresiva e introduce con un silencio, que es el símbolo del umbral, la melodía progresiva que, de esta manera, será la sincopada. Obviamente, primero se entabla la lucha amorosa de los amantes y, segundo, la lucha visionaria entre Jacob y el ángel, pero Valente comienza por el tema en regresión para enfatizar la soledad de la separación de los amantes en la alborada mediante el desencuentro entre Jacob y el ángel de Dios que, como la amada del poeta, huye al despuntar el alba.

En este sentido, Valente vuelve a echar mano de la técnica manierista haciendo creer al lector que un motivo secundario de la composición, que simplemente adorna el desencuentro protagonista de los amantes, puede ser leído como el tema principal de la composición. Sin embargo, la ambigüedad valentiana no permite una afirmación categórica a este respecto, pues quizá sea el motivo del alba el que adorne el tema metapoético del ángel comparando la desazón del poeta que no puede hallar la palabra plena que encierra a todas las demás palabras, con la angustia de los amantes en su despedida. Esta ininteligibilidad se debe a la perfección del contrapunteo valentiano que simplemente evoca una sensación de soledad a partir de diferentes tradiciones literarias sin poderse optar por la primacía de una lectura sobre la otra, pues ambas son variaciones sobre un mismo tema original.³⁹ De

esta manera, Valente conjuga dos tendencias del barroco, como la fuga y el manierismo, para pretender una complejidad de la forma capaz de rivalizar con Bach o el Góngora más manierista. Y es que la capacidad camaleónica del lenguaje, puede imaginar un armónico centauro a partir de miembros diferentes sin alteración alguna de la belleza en el sentido más horaciano de la estética.

CONCLUSIONES.

Por todo esto, el símbolo del umbral, que en la partitura bachiana podría ser un silencio de negra o de corchea, es tan importante en este poema, porque permite la identificación de lo profano con lo sagrado y viceversa,⁴⁰ como la conjunción de la progresión y de la regresión que el símbolo del cangrejo establece con su caminar de espaldas, como también la armonización de música, pintura y poesía más allá del *ut pictura poesis* latino. Esta escritura en fuga también es utilizada por Valente para contrapuntar la ensoñación de la alegoría con la vigilia de la ironía, que en “La llamada” la primera se corresponde con el tema regresivo del ángel, mientras que la segunda se relaciona con el tema progresivo de las albas. Así, la alegoría siempre se conecta con un mundo que trasciende la cotidianidad más allá del sueño, cuando la ironía se relaciona con una realidad que trasciende el credo falaz del individuo con un amargo desengaño. Si la alegoría del ángel concede una esperanza de origen sagrado, la ironía de la alba valentiana descrea de cualquier compasión divina amén de una amarga soledad tras el amor nocturno de unos amantes ocasionales que se vieron arrastrados mar adentro por la resaca del deseo. En este sentido, escribe Valente sobre el deseo:

resonancia en la poesía de José Ángel Valente”, *ibidem*, pp. 279-280.

³⁸ Sobre el tema del umbral, véase: González-Marín, María Carmen E., “La poesía de José Ángel Valente”, *Ínsula*, 1983, (442): p. 11.

³⁹ En este sentido, comenta Andrew P. Debicki: “Con frecuencia [Valente] nos involucra dentro de un complejo juego de perspectivas entre un texto y el texto más temprano al que se refiere [...] La utilización de la intertextualidad por par-

te de Valente es, por consiguiente, un modo de sobrepasar las limitaciones de una poesía más realista”. En “La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)”, *ob. cit.*, p. 56.

⁴⁰ A este propósito, véase: Daydí-Tolson, Santiago, “Contrastes de luz y sombra como técnica de representación en la poesía de José Ángel Valente”, *ob. cit.*, p. 34.

[El deseo] Es eterno porque es imposible de satisfacer; es insaciable y remite, una y otra vez, a lo inefable y lo inconsciente. Deseo es [...] el deseo de deseo, el deseo del deseo del otro.⁴¹

Desde esta inefabilidad e inconsciencia del deseo, las dos últimas estrofas de “La llamada” son las que reescriben propiamente la tradición de las albas. Se deben destacar los dos primeros versos de la quinta estrofa que dicen: «Desde el umbral me llega, tibia y sola, / la voz de la mujer envuelta en sueño». Aquí se puede leer una magnífica metáfora *in praesentia*⁴² que compara la voz de la amada con el lecho amoroso, atribuyendo la tibieza solitaria de las sábanas a la lejana voz femenina que el poeta todavía sueña acostada a su lado, cuando ya se ha consumado la furtiva huida de la anónima amada. Se debe reparar en la precisión de la sensibilidad del poeta, cuando se refiere al enfriamiento del tálamo, donde ardió el fuego del deseo durante la noche, como un calor tibio, tras la marcha de la amada. Esta tibieza la rememora el poeta con el lejano calor de la última caricia que se dieron los amantes antes de la inevitable despedida al alba. El poeta ni siquiera es capaz de recordar el rostro o el cuerpo de su amada, sino sólo su calor, su voz y su caricia de despedida mientras él todavía dormía. Pero, todas estas sensaciones las percibe el lector a través de una comparación metafórica con una cama solitaria que se enfría.⁴³

Este énfasis en la soledad dibuja una urbanidad de ciudades plagadas de gentes en las que, paradójicamente, se prodiga la figura del solitario. Muy posiblemente, esta amada anónima podría ser, incluso, una prostituta debido a su impersonalidad. La desesperanza del poeta idealiza este amor eventual que está condenado a la anonimidad mercantil del solitario y, por esto, contrapuntea la historia de un nombre ignoto con la retirada de los amantes al alba, como placebo literario contra la soledad.⁴⁴ El poeta desea recordar al menos un nombre en un océano de rostros anónimos y, por esto, sueña con la llamada de alguien que nunca se identifica. En la angustia del sueño, se despierta con una caricia de su amante que se marcha y de la que tampoco puede recordar su nombre, porque es una más en la ciudad, donde nadie conoce a nadie y siempre se está solo.

En última instancia, la fuga valentiana de “La llamada” contrapuntea sueño y realidad sin posibilidad alguna de que el lector distinga lo onírico de lo real, porque ambas dimensiones se trasvasan de un lado a otro del umbral. Este umbral que, retóricamente, funciona como una sinécdoque en el poema, abre una puerta que comunica la interioridad onírica del poeta con la hostilidad del exterior cotidiano, y el sueño del poeta con su realidad.⁴⁵ Pero, mientras sueña el poeta con el ángel todo relumbra con una luz tan brillante que le ciega impidiéndole la visión de la verdad, sólo al despertar con la caricia de su amante, que se despide desde la puerta, recupera la visión, pero cae en la cuenta de que la luz se ha apagado y, entonces, recupera la vista en las sombras del perezoso dormitorio, como un topo que, tras salir a la superficie, vuelve cegado a su madriguera.

⁴¹ “Los ojos deseados”, *ob. cit.*, p. 200.

⁴² Sobre este tema, véase: Grupo µ, *Retórica general* [1982], Barcelona, Paidós, 1987, pp. 183-185.

⁴³ En este sentido, comenta López Castro: “El pasado desborda siempre al presente. Lo que emerge del pasado tiene continuidad en el presente, pero sólo tras emerger en el transcurrir de la experiencia. No hay, pues, un pasado independiente del presente, sino un pasado reconstruido desde el presente. Al explorar el pasado, la memoria nos encamina a lo más profundo de la conciencia humana”. En “José Ángel Valente: memoria del verbo”, *La voz en su enigma. Cinco poetas de los años 60*, Madrid, Pliegos, 1999, p. 100.

⁴⁴ En este sentido, véase: Lázaro, Jesús, “Soledad y creación en la poesía de José Ángel Valente”, *Peñalabra*, 1979, (34): 37-40.

⁴⁵ A este respecto, véase: Lacalle Ciorda, M^a Ángeles, “Punto cero negativo”, *La poética de José Ángel Valente*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 2000, pp. 50-53.

Este juego de luces y sombras contraría al lector, porque el poeta asocia la luz al sueño y la oscuridad a la realidad, por lo que parece más real el sueño que la realidad. Indudablemente, este poema adolece cierto platonismo con una influencia indirecta del mito de la caverna que, también, utiliza los símbolos de la luz y la sombra, pero, este platonismo, sobre todo, se observa en la noción tan sofista que Platón tenía de la dialéctica, en la que cualquier concepto contenía siempre a su contrario y viceversa, por lo que no se podía mantener una opinión unívoca sobre cualquier realidad, porque todo gravita en una relatividad de incertidumbre general.⁴⁶ Y, precisamente, ésta es la ambivalencia de la fuga valentiana y la riqueza de la poética del orenzano, en la que todo conlleva un doble fondo.

En este sentido, Valente comulga con el idealismo barroco al opinar que realidad y sueño son cara y cruz de una misma moneda.

JOSÉ ANDRÉS CALVO RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

⁴⁶ En este sentido, véase: Derrida, Jacques, “La farmacia de Platón”, *ob. cit.*, pp. 237 y ss.